9475 IV

9475

S. I. Witkiewicz

1 O Einstein

26 IV 1938

1–4

26/VI 1938 Praw. S. J. Witkiewicz 1

O Lukeu

rozwija

Nie będę tu powtarzał tego, co napisałem w Tyg. Ilustr. N.... z.... [illegible] o Brunatnie Lukeu na tle oglądania pierwszy raz jego obrazów na wystawie w Zachęcie ... (odbicie ... twory ... znawcy) ... teu się najmniej [illegible]

x (artysty malarza pra[illegible] ... czystego ... istoty sztuki) a raczej teor[illegible] ... pewnego krytycznego ... [illegible] wnie w tle nieporozumie[illegible] ... rować pojaśnienie się najpraw[illegible] ... zaznaczał ... [illegible] rozumienia [illegible] ... wiesza na łóżka, we wszystkich ... naszego naturalizmu do[illegible] ... czystej

xx) ostatnio powiesił w[illegible] ... i surrealizmu. (tego lubię z Zyzu) ... [illegible] Gottliebai i są to ostatnie przejś[illegible] ... te błyski czepów, co wkrótce już zrozumie ... ranika.) Trzeba odk[illegible] ... wielkości [illegible] ... zanikające przemijających się i [illegible] (ogonkowych i szpiconych [illegible] ... przekonaniach) i same tylko wspomina[illegible] sztuki; ... religii, filozofii; aż do kwestii społe[illegible] ... dziedzinach ... Na ten temat[illegible] ... w naszej ... i ogólno ludzkich ... bliskich ... przełomowej (naprawdę) epoce kolosal[illegible], a koniecz[illegible] ... rozwiązanie się w sprawie pojęć i wartościowania. Lukeu jest dla mnie pomijaniem ... ale najmniej ... obrazem sztuki szpicowej, nie sztuki; dlatego pisze na razie przypuszczenie artysty w mojem rozumieniu tego. Tem nie jest, tylko ostatniego porywu całego malarstwa. W obliczu wielkich rzeczy ... kończących się i zaczynających, odchodzi ... jeszcze te dwa wyżej wspomniane zjawiska: ogonkowe i szpic... powtarzających się w różnych ... przetwarzaniach już istotnie dokonanych ... upadkowe wybuchy ... szczątkowe ... (nie tylko w jego czysto art. postaci) imitujące szat pochodzą[illegible] ... agony

w dal przedtem

F. [illegible] ... wyprzedzające ogonki ... wysoki ... Sztuki: oddział ... [illegible]

agonii

[...]mu istotny jeme w swym przejawie sprowadzenie **2**
potężny wyraz samego Końca, jako takiego, samego w
sobie. Do tych to zjawisk w obydwie malarstwa zaliczam
twórczość B. Linkego. Określiłem (w malarstwie) genialność jako
~~[illegible]~~ zespół czynników w ich maksymalnych
(pewnych) natężeniach: 1) talent czyli techniczne zdolności wy-
bodzenia adekwatnego wy[...]ania swego pomysłu
czysto-artystycznego, czy też przetworzonego [...]eniami
życiowemi jako takiemi [illegible] [illegible], jej ~~[illegible]~~
przetworzenie według pewnej koncepcji przyczem komplet-ne
dla wyrażenia jakiegoś uczucia czy idei [...]pośrednio lub
symbolicznie); następnie 2) siła ~~[illegible]~~ (natężenie) jedności osobowości
jako takiej w abstrakcji jednej od jej treści; 3) bogactwo [illegible]
tego uczucia jedności, będącego podstawą wielkiej
twórczości, a w [...] współczesności artystycznej, w postaci
bezpośredniej, jako jedności konstrukcyjnej dzieła prow-
adzonej ~~[illegible]~~: Sztuki, Sztuki we właściwem znaczeniu
czysto formalnej tensam dzień 26/27 IV Pisał Co
tego [...] Formy [...]m słowem
konstrukcji [...] [illegible] [...] lub złożonych:
~~przetworzonej lub~~ [...]
barw, dźwię[...] dźwięku, wyobrażeń, znaczeń słów, (poezja)
i tychże elemen[...] działania osób w akcie (dowolnego) skomponowanego odp-
działującego samych [...] wycinka świata, i konstrukcji
(muzyka) rzeczy (malarstwo) i [...]ją tylko znaczenie stopniowania
napięcia dynamicznych i kierunkowych w całości dzieła.)

3) [illegible] napięcie przyszłościowe osobowości przejawionej w danym
utworze, który musi ten przyszłościowy element zawierać: o[...]
[...]anie nie znanych obszarów, wskazywanie nowych dróg, to
wkijanie się w nieznane i nieprze[...] we wszystkich
możliwych dziedzinach od czysto-artys[...] [...] społecznych, o[...]
ludzkich.

4) możność ciągłego rozwoju, nie zatrzy[...] [...]ie się na zdo[...]
pozycjach ~~[illegible]~~ przy zużytkowaniu o[...] [...]dków
masowej produkcji dzieł tego samego [...]
tylko, ciągłe dążenie ku nowym treścio[...]
(ku) nowym formom, w których nowe t[...]
lub nowem „nadzieniem" rzeczach [...] do[...]

niem, nadającem różnorodność zabarwień jakości naszych
i napięć poszczególnym częściom całej kompozycji. Kiedy
oglądałem pierwszą wystawę Linkego brakło mi jeszcze tego elementu
— nie wiedziałem gdzie jeszcze rozwój możliwy w tym kierunku,
ale przeczuwałem jakieś olbrzymie możliwości, tkwiące potencjalnie
w rzeczach już dokonanych. Dziś, po 2 latach obserwacji rozwoju
tego niezwykłego zjawiska jakiem jest jego twórczość, mogę stwierdzić,
że przeczucie to okazało się zupełnie słuszne. Oczywiście wskutek
wewnętrznych przeżyć a nadewszystko wskutek braku środków do życia
pęd twórczości L. mógł się załamać czy po prostu oklapnąć. Ale na szczę-
mimo niesłychanie trudnych warunków i konieczności częstego pości-
nia w prawie rzeczami najpierwszej potrzeby, L. nie zawiódł
moich oczekiwań, a nawet („odżył" jakby „rozkwitł" poeta)
Linke zaczyna mimowoli, nieprogramowo, (w niektórych swoich pracach a nawet wbrew pewnym swoim teoretycznym artystycznym założeniom) przechodzić powoli
od formy czystej jako wyrazu pewnej treści, do nieomal czystej
Formy, co skonstatowałem nie tylko ja, ale wiele osób rozu-
miejących się naprawdę (a nie tak jak większość naszych krytyków)
na malarstwie, między innemi prof. T. Kotarbiński i znawcy
istotni sztuki tej miary co pp. Tadeuszostwo Szymberscy (literat i
art. malarka) z Paryża. Gdyby Linke mógł kiedyś w dostatnym wyp-
swoją zamienić to co stanowi obecnie źródło jego twórczości,
tj. tym pewnych treści życiowych i społecznych (podświadomych zwrotu
nieświadomą metafizykę wysokiej klasy, poczuciem Tajemnicy
niezgłębionej Istnienia) na motor dla tworzenia czysto formalnych
Konstrukcji przy tem swoim mistrzowskiem (zaiste) opanowaniu
artystycznych środków (rysunku, kompozycji, szczegółów, drobiazgowego opraco-
wania każdego centymetra nieomal obrazu, operowania kolorami i
kolorami i technicznych czysto niesamowitych tricków i t.p.)
stałby się zjawiskiem niebywałem w sferze wszechświatowej
Wielkiej Sztuki Formalnej, na samym szczycie przepaści wy-
czerpania, do której ona, w związku z zanikiem osobowości,
wypotrzebowania wszystkich środków, perwersji (operowania nie-
przyjemnemi jako takiemi środkami dla stworzenia czystej kon-
strukcji formalnej) zblazowania i absolutnego „nienasycenia
formy" stoczyć się musi. Zobaczymy co będzie. Na razie
skonstatować trzeba, że Linke znajduje się w pełni rozwoju w
sferze raczej nieartystycznej, wyrazu treści życiowych i społecznych.
Wyraz ten potęguje się w niektórych jego dziełach do
nieludzkiej wprost potęgi. Ostatnia seria dzieł których

treści jest przetransformowany i spotęgowany do niemożliwości świat kopalń i hut Górnego Śląska, gdzie, jakby powiedział krytyk, „artysta bawił" w celach „studjów terenowych" (może coś dłuższego [illegible] (tylko)" jest tego dowodem. Za każdym razem gdy oglądałem stosy teki jego z potworną precyzją odtworzonych linji, [illegible] myślałem że tu jest kres, że niemożliwe jest już stworzenie czegoś nowego w tym wymiarze, że wszystko jest tu natężone już niemal do pęknięcia, że nic dalej być nie może i nie powinno. Zawsze spotykała mnie niespodzianka: nawet przy pomocy swej (w istocie skromnej a) [illegible] techniki ołówkowo-akwarelowej potrafił Linke olśnić mnie zawsze nowemi wytworami swej dzikiej i nieokiełznanej, a jednocześnie trzymanej na jakimś przechodzącym miarę ludzką munsztuku, fantazji. Tą porywającą między rozpędzeniem (zrealizowanej) wyobraźni ponad wszelką znaną dotychczas miarę, a między jednoczesnem trzymaniem jej za gardło żelazną łapą technicznego (mroźnej refleksji i nieubłaganego w szczególności) wykonania stwarza to niesamowite napięcie duchowej atmosfery jego obrazów, które według tego co znam nie ma równego w historji malarstwa.

[Np. po jedynym papierosie rano.]

Wszelkie gadania o wpływach tak u nas rozpowszechnione, którymi starają się bezpłodne matoły (i zazdrośne) ukatrupić w zarodku wszelką istotną oryginalność, są tu nie na miejscu. Przedewszystkiem skonstatowane jest, że dziś pewnych podobnych mu w pewnym sensie malarzy Linke wcale nie znał, a między innemi, których znał z reprodukcji, a nim są przepaście różnic. A poza tem nie można uwierzyć aby tak specyficzna [illegible], tak potężna i adekwatnie „odbita" wizja świata mogła nie być wynikiem samego metafizycznego pępka autora, tylko jakiemiś choćby dalekiem zużytkowaniem czyichś zdobytych i formalnych wyników. Bo pomijając niektóre

9475

S. I. Witkiewicz

2 O istocie malarstwa

(około 6.VI.1938)
9.VI "

Autograf. s. 1–~~23~~–26 ~~bez koń.~~
całość

S. I. Witkiewicz

O istocie malarstwa

Mimo, że okres wyraźnego naturalizmu w malarstwie trwał względnie dość krótko w stosunku do całego czasu istnienia tej sztuki, większość ludzi dzisiaj, a w szczególności u nas, mniema, że istotą malarstwa jest jaknajdokładniejsze odtworzenie świata zewnętrznego. Conajwyżej dodaje się jeszcze do tej teorji mniemanie, że nie chodzi o świat zewnętrzny jako taki, odtworzony z fotograficzną dokładnością, tylko o odbicie jego przepuszczone przez indywidualność danego odtwórcy: jest to formułka Emila Zoli: l'art c'est la nature vu à travers le temperament. Dołączają się do tego teorje upatrujące istoty sztuki w odtworzeniu czy spotęgowaniu nastroju, przeważnie jeśli chodzi o pejzaż, istoty danego człowieka i jego chwilowego wyrazu, jeśli rozpatruje się portret, lub obu tych elementów, o ile mamy do czynienia z przedstawieniem scen życiowych,: rodzajowych, historycznych, lub mających za przedmiot świat bajeczny nie istniejący w naturze, świat czystej fantazji. Wszystko to jest prawdą, ale nie dotyczy malarstwa jako sztuki, tylko pewnej jego nieistotnej odnogi naturalistycznej, która różniczkuje się na powyższe działy: od prostej fotografji zewnętrznego świata, aż do psychologji

poprzez różne nastrojowe interpretacje rzeczywistości realnej, czy świata zmyślonego. Czem jest malarstwo jako sztuka, gdzie są jego granice w tem właśnie znaczeniu, jak odróżnić dzieło sztuki w jego istocie, od tego, co niem, mimo pewnych podobieństw z naturalistycznemi objawami, nie jest, mało kto dziś wie naprawdę.

Otóż cechą każdej sztuki jest to, że dzieła jej stanowią pewnego rodzaju konstrukcje formalne, które w uniezależnieniu od wypełniających treści, a raczej poprzez te treści właśnie, jako konieczne elementy całości, nadające poszczególnym częściom specjalne charaktery, działają na widza lub słuchacza bezpośrednio samą swą konstrukcyjnością. Malarstwo nie stanowi tu wyjątku. Zaraz rzecz tę bliżej wyjaśnię. W każdem istniejącem, od nas samych zacząwszy, a skończywszy na rzeczach materjalnych martwych, możemy wyróżnić jego formę i jego treść. Polega to na czaso-przestrzennej strukturze Istnienia, na tem, że wszystko istnieje w przestrzeni i trwa w czasie i że jest w pewien sposób ograniczone, z wyjątkiem elementów zupełnie prostych, które też albo są przestrzenne jak np. barwy, lub trwają jak dźwięki, nie będąc też porównanemi pewnego elementu przestrzennego, jest rozkładalne na części, stanowiące pewne całości mniej lub więcej strukturalne.

Ta strukturalność, to składanie się części 3
stanowiących całość, jest ogólną zasadą całego
istnienia i sztuka nie stanowi tu wyjątku
a nawet, jak to postaram się wykazać jest naj-
istotniejszym, bezpośrednim, w przeciwieństwie do
pojęciowego, wyrazem tego zasadniczego prawa
Istnienia. Sami jesteśmy takiemi jednościa-
mi w wielości, które do pojęcia nie jest żadną
metafizyczną bzdurą, tylko ogólną nazwą na
pojęcia właśnie takie jak struktura, konstrukcja, ar-
chitektonika, całość organiczna [illegible] i organi-
zacja. Jesteśmy (takiemi jednościami w wielości) podwójnie: w strukturze
naszej osobowości od środka, w konstrukcji naszych
przeżyć, opartego przedewszystkiem o przeżywanie naszego ciała,
a podwójnie w konstrukcji tegoż ciała rozpa-
trywanego od zewnątrz, objektywnie jako orga-
nizmu, którego wewnętrzna jedność budowy i funkcji
upostaciowana jest w zewnętrznej jego formie.
Według mnie Sztuka prawdziwa jest [illegible]
właśnie zobjektywizowanym wyrazem tej przez naszą twórczość
jedności osobowości, który narazatem, w prze-
ciwieństwie do różnych określonych uczuć życio-
wych miłości, gniewu, zazdrości i tym podobnych
uczuciem metafizycznem, dlatego, że w różnych
swoich dalszych rozwinięciach jest [illegible] przeżywaniem
bezpośredniem Tajemnicy Istnienia, którą w
konstrukcjach tych uczuć wyraża religja w postaci
kultów i obrzędów, a którą pojęciowo rozważa
filozofja i w dzisiejszych swych pozornie
zupełnie sprzecznych i dowolnych objawach
zdaje się zbliżać do [illegible] rozstrzygnięcia ostatecznego.
Przy sposobności muszę nadmienić, że brak

zainteresowania się filozoficzną problematyką 4
stanowi kardynalną wadę naszej inteligencji, jeszcze
co upadła ona umysłowo z ~~[illegible]~~ zastraszającą szyb-
kością, [tracąc] ~~przytem~~ nieobliczalne wartości przeżyć
związanych z przeżywaniem problemów, będą-
cych przedmiotem filozofji, czyli raczej Ontologji
t.j. nauki o bycie w całości. Żadne częściowe wizje
świata z punktu widzenia nauk poszczegól-
nych nie są w stanie nam zastąpić jego wizji
całościowej, nawet z pozornie sprzecznych sta-
nowisk, mających swe źródło w jego dwoistej
strukturze: zawsze jest jedna istność osobowa
sama dla siebie od środka istniejąca i zewnątrz
świata, rozkładająca się na podobne nam stwory
i martwą materję. Na tem polega ograniczo-
na ilość rozwiązań związanych z tym odwiecznym
szeregiem problemów, zależnie od tego czy akcen-
tujemy bardziej psychiczną tego stronę, czy też
świat dookolny, który stara się bez skutku bez
reszty opisać nam [w swych terminach] fizyka.
Na naszej psychofizycznej strukturze polega
to, że możemy tę jedność naszej osobowości
bezpośrednio daną zobjektywizować w
konstrukcjach formalnych, działających na
nas samą ich konstrukcyjnością, a nie
treścią [przez nią] ~~[illegible]~~ wyrażoną. To stanowi istotę artystycz-
nego wrażenia, a [bynajmniej] nie przeżywanie treści wy-
pełniających owe konstrukcje jako takich, jak to
~~[illegible]~~ myśli większa część artystycznie nie wykształ-
conej publiczności; do czego przyczynia się
przeważnie nieformalne nastawienie do sztuki większości [naszej] krytyki:

Tak więc istotą malarstwa (jako sztuki) nie będzie przedstawianie świata jakiegokolwiek, realnego czy fantastycznego i jego różne formalne ujmowanie, lecz jako sama forma tego ujęcia, konstrukcja obrazu w ograniczonej ramie, w przeciwieństwie do dekoracyjnego zapełnienia danej płaszczyzny, która mimo pewnej wewnętrznej równowagi, może być tej konstrukcyjności pozbawiona. 5

Przedewszystkiem więc istotną dla malarstwa będzie kompozycja obrazu, ale nie polegająca na zapełnianiu poszczególnych jego części zharmonizowanemi, przez powtarzanie się, równoległości i symetrję, formami cząstkowemi, lecz jako kompozycja w znaczeniu ogólnej konstrukcji, powstającej w wyobraźni artysty obrazu, w jednym akcie twórczym i rozkładającej się następnie na poszczególne formy, które z niej dopiero w czasie procesie wykonania, przypominającymi cząstkowo wybuch pierwotny całości, powstają. To jest zasadnicza różnica między dekoracją, a kompozycją, czyli jak to nazwałem Czystą Formą malarską, które to istności bywają często ze sobą mięszane. Mimo że malarstwo wyszło z dekoracji, podobnie jak czysta muzyka oddzieliła się od akompanjamentu do tańca, między jedną istnością a drugą są przepaści różnic, które zaznaczają się w samym zaczątku procesu twórczego i dalej odnajdują się w samem wykonaniu dzieła i w jego charakterze ostatecznym.

Jeśli istotą malarstwa jest naprawdę Czysta Forma, czyli Konstrukcja obrazu, to chodziłoby o to, aby określić jaką rolę, nawet w dziełach prawdziwej sztuki odgrywają przedstawione w nich przedmioty świata zewnętrznego, żyjące osoby, różne stwory i złożone z nich sceny, posiadające swoje całościowe znaczenie, jak to jest np. w obrazach historycznych i rodzajowych. Jeśli Czysta Forma jest rzeczą główną, to po co części jej mają coś wogóle przypominać; przeszkadzając pozornie [illegible]niu od samej Konstrukcji; zwracając uwagę na świat zewnętrzny jako taki. 2 Czyste malarstwo powinno być niczym pozornie Konstrukcją zupełnie abstrakcyjnych kształtów, pozbawionych najlżejszego podobieństwa do przedmiotów zewnętrznych, do czego prawie że doszło w dziełach przedstawicieli niektórych ostatnich swych objawów. Ale w danym razie musielibyśmy wykluczyć z malarstwa jako sztuki nie tylko dzieła okresu naturalizmu, poczynając od późnego renesansu poprzez holendrów XVIII-wiecznych aż do realistów wieku XIX-go, ale wszystkich prymitywów poczynając od bizantyjskich mozaik aż do Odrodzenia, a następnie całe malarstwo nowoczesne z impresjonistami a dalej z Gauguinem, Cézannem, Van Goghiem a nawet pewne obrazy Picasso i zostałyby się w tym podziale na sztukę i nie sztukę, jako sztuka właściwie, tylko obrazy ostatnich abstrakcjonistów, którzy niekiedy zadawalniają się podziałem obrazu na dwie części, różniące się od siebie zabarwieniem. Jest to nieporozumienie. Przedewszystkiem nie ma kształtów zupełnie

abstrakcyjnych, które by nie naprowadzały nas na jakieś dalekie choćby asocjacje z rzeczami świata poza nami. Nawet podział na dwie części przypomni nam ściany, czy pudełko, poziomą linję horyzont, kółko kulę i tak dalej: Jesteśmy tak przepojeni wyobrażeniami przestrzeni, że najlepsze odstępstwo od zupełnie geometrycznych kształtów, czy jakieś nierówne zaburzenie idealnie równego kwadratu, naprowadzić nas może na skojarzenia przedmiotowe. Ale nawet gdyby zupełna abstrakcja od świata rzeczy była możliwa, to nie o to tu wcale chodzi. Przedewszystkiem bylibyśmy ograniczeni do kombinacji kształtów bardzo regularnych i prostych – bo już lekkie tylko skomplikowanie linji czy form obudziłoby w nas napewno wyobrażenia przedmiotowe, według których interpretowalibyśmy owe abstrakcyjne formy. Unikanie programowe wszelkiego podobieństwa części kompozycji do rzeczy, stworów zubożyłoby niesłychanie możliwości kompozycyjne i doprowadziłoby do bezdusznej kombinatoryki kształtów nic nie mających nic wspólnego z naturalnym wybuchem kompozycyjnym w chwili malarskiego natchnienia. Jest to niepotrzebne i nienaturalne, chyba u rzadkich szczerych abstrakcjonistów, którzy do prostoty doszli jako do szczytu perwersji. Porównując zjawisko ze sfery muzyki byłoby to dokładnie, jakby ktoś bojąc się uczuciowości w muzyce, który jest tem w tej sferze, czem świat zewnętrzny w malarstwie, bał się wszelkiej sentymentalności i

uderzać 2 lub 3 tony w dalekich po sobie odstępach i twierdzić, że to jest abstrakcyjny utwór czystej muzyki w porównaniu np. do pełnych utajoną uczuciowością utworów Szopena, uczuciowości, którą fałszywej, nieczysto-muzycznej ich interpretacji, można uczynić jedyną treścią danego sposobu ich wykonania. Są bowiem utwory muzyczne, które mogą być dwojako interpretowane: muzycznie-konstruktywnie, do pewnego stopnia na zimno i czysto-uczuciowo-bebechowo jak to nazywam, według intencji tzw. przeważnie Klaum „wyjącego psa", który się wznosi samą emocjonalną wartością tonu, pochodzącego wprost z linji od krzyku bólu, rozkoszy, nienawiści czy zachwytu. Ale to nie ma nic wspólnego z muzyką jako ze sztuką, mimo, że ona na tem podłożu wyrasta i że to podłoże właśnie nadaje rysunek i charakter muzycznym tematom jakoteż ich dynamiczne napięcia i wpływa na taką lub inną ich harmonizację. Treść uczuciowa nie jest w muzyce do wyeliminowania, bo jest ona zasadniczym momentem czysto artystycznego natchnienia – inaczej musielibyśmy dojść do zrównania z zimną, artystyczno-intelektualną kombinatoryką tonów, do której praktycznie niektórzy autorzy muzyczni na tle nienasycenia formą i wyczerpania wszystkich środków działania dochodzą. Ich utwory są analitycznie na papierze jako niedozrozumiałe, ale znajdują się na granicy

muzycznej realizowalności t. zw. mogą być również 9
wykonane, ale nie wiadomo już czy będą na- 13
prawdę słyszalne — komplikacja ich może prze-
rosnąć muzyczne zdolności całkowania jej przez normalne
ucho ludzkie. Drugim krańcem w który
wpadła dzisiejsza sztuka jest sztuczna nad-pro-
stota, którą specjalnie obserwować można w po-
ezji i malarstwie, a mniej w [illegible] muzyki:
Widzimy, że podobne stosunki panują w obu
tych sferach: mamy z jednej strony podkład
uczuciowy, na którym jak grzyby z grzybni wy-
rastają konstrukcje dźwięków ztematyzowanych
i zharmonizowanych, konstrukcje czasowe,
przyczem zaznaczyć trzeba, że dźwięki też po-
siadają pewien element przestrzenności; z drugiej strony mamy
bryły świata zewnętrznego, również pod względem
uczuciowym nieobojętną, na tle której, w związku
z całością naszych przeżyć cielesnych i wyobraźnią
wzrokową, powstają bryły kompozycji czysto for-
malnych, których części mogą być mniej lub
więcej podobne do rzeczy i stworów żywych
co nadaje im, razem z cielesnem poczuciem
naszej organizacji to, co nazwałem napię-
ciem kierunkowem poszczególnych mas kompozycyjnych.
To jest istotne znaczenie przedmiotów przed-
stawionych na obrazach, a nie one
same jako takie; podobnie jak uczuciowy
podkład w muzyce są one nie do wyeli-
minowania — bez bezpośredniości pow-
stania kompozycji na tle poczucia naszego
ciała, które jeszcze istotniejsze ma znaczenie
w rzeźbie i na tle przeżycia naszej wy-
obraźni przedmiotowości, malarstwo

[illegible]

[illegible] zapisane w uchu ludzkie. [illegible]

[illegible]

Widzimy, że podobne stosunki panują w obrazach: znamy z jednej strony podkład muzyczny, na którym jest [illegible] wypadają konstrukcje dźwięków z tematycznymi i harmonicznymi, konstrukcje [illegible] zaznaczone: trzeba, że dźwięki też po- [illegible] element przestrzeni, z drugiej znamy [illegible] również pod względem muzycznym [illegible], na tle której w [illegible] z [illegible] [illegible]

[illegible]

To jest [illegible] znaczenie przedmiotów przedstawionych na obrazach, a nie one same jako takie; podobnie jest z muzycznym podkładem w muzyce [illegible]

[illegible]

musiałoby zejść do rangi czysto-geometrycz- 10
nej kombinatoryki, o bardzo nieograniczo-
wanym inwentarzu form czystych kompo-
zycji". Tak więc formalne to jest istotne rozumienie ma-
larstwa nie implikuje wcale programowej
eliminacji przedmiotów na obrazach
jako dzieł sztuki, w przeciwieństwie do
imitacji czy interpretacji indywidualnej
natury. Przeciwnie wyobrażone przedmioty muszą być
wplątane w konstruktywne całości
czysto-artystyczne czyli formalne,
bo inaczej zubożylibyśmy je niesłychanie
do napięcia kierunkowych ich części. Ważne
jest bowiem niezmiernie jaki jest kierunek
danej kompozycyjnej masy, skąd liczymy jej początek
a gdzie wyobrażamy sobie jej koniec. Bardzo
małe zmiany zaznaczające właśnie tę
właściwość jakiejś części obrazu mogą z danej konstrukcji uczy-
nić całkiem inną, do tamtej niepodobną.
N.p. w jakiejś plamie bezkształtnej, z punktu
widzenia rzeczywistości, ale ważnej dla
całości, masie dodane w danem miejscu coś w rodzaju oka
choćby jeden ciemny punkt, lub
zaakcentowanie jakiejś jej wydłużonej
części jako ogona, co razem czyni ją trochę
podobną do jakiegoś zwierza, może
przez nadanie jej tego co na-
zwiemy właśnie napięciem kierunkowem, zmienia

całkowicie jej charakter, a przez to wpłynąć 11

zasadniczo na wrażenie od całości. 15

Oczywiście w procesie twórczym nieznany [jakiegoś] kształtu [funkcji u tworzącego artysty] [nie powstają uprzednio w wyobraźni] nie przypominające nic abstrakcyjne kształty, które następnie byłyby upodobniane do jakichś rzeczy lub stworów przez odpowiednie dodatki; chociaż i ten wypadek nie jest niemożliwy i kompozycja może ulec pocz. zmianom w czasie jej wykonywania. Przeważnie jednak kompozycja powstaje odrazu w swych ogólnych zarysach i różniczkuje się następnie na poszczególne masy wraz z ich odpowiedniemi napięciami. Chodzi

6 II 1930

teraz o to jaki charakter muszą mieć wy- [obrazujące] przedmioty aby spełniać swą czysto artystyczną funkcję. [Jednem z] zasadniczych naszej świadomości jest to, że dwa różne wrażenia czy jakiekolwiek [wogóle] jej treści nie mogą w niej jednocześnie z równą wyrazistością, [nie mogą się znajdować obok siebie] w jednym wycinku naszego trwania, tak jak to jest możliwe w przestrzeni. Jest to właściwość trwania, którą nazywamy jego jednowymiarowością. Jednak [przedewszystkiem] cielesna przestrzenność naszej jaźni powoduje to, że ciąg naszej świadomości nie jest cienką [jednowymiarową] nitką, tylko raczej może być przyrównany do przestrzennego trójwymiarowego walca o zmiennych konturach, w środku

którego przebiega owa nitka centralna, to jest serja treści znajdujących się jako takie w świadomości, będących jej aktualnym wypełnieniem, znajdujących się w jej ruchomem w czasie centrum. Zawsze jest tło zmięszane, do którego należy stale mglista świadomość naszego ciała jak i cała przeszłość, obok innych jeszcze treści i to tło podświadome istnieje według teorji Corneliusa jako pewien wpływ, pewne zabarwienie, które nadaje ono naszym treściom, jako takim świadomym, centralnym. Mimo to dwa wrażenia centralne nie mogą jako takie na siebie zachodzić i wzajemnie się pokrywać. Ta dygresja potrzebna była aby wytłomaczyć czemu realistycznie odtworzone na obrazie przedmioty muszą rozbijać jedność kompozycji, choćby ta w ogólnych swych zarysach posiadała nawet pewną konstrukcyjność. Doskonałym przykładem takiego stanu rzeczy są obrazy Rubensa. Świetne w ogólnym układzie rozbijają się nam na zbiór ciał i rzeczy, z chwilą gdy zbliżymy się do nich tak, żeby móc wzrokowo w pełni używać ich części. Przedmioty więc, aby spełniać swe zadanie nadawania napięć kierunkowych części konstrukcji, muszą być tak wyobrażone, aby jako takie nie narzucały się nam w ogólnem wrażeniu. Jest to tajemnicą każdego artysty w jaki sposób się z niemi obchodzi, aby cel ten w swojem dziele osiągnąć; i tu występuje kwestja tego, co nazwałem ujęciem formy w dziele sztuki malarskiej t.j. pewnego stałego na całej

przestrzeni obrazu traktowania formy częściowych, które mylnie oznaczane były mianem techniki. Ta nazwa ostatnia powinna być ograniczona do naprawdę czysto-technicznych środków artysty, a więc do tego czy maluje olejem czy wodą, lub pastelem, czy używa pendzli czy szpachli tj. giętkiego noża, lub własnych palców, czy posługuje się gruntem gładkim, czy absorbującym. Oczywiście technika w tem ograniczonem znaczeniu jest do pewnego stopnia zgrana z tem co nazwałem ujęciem formy, bo dla pewnego ujęcia formy lepiej może odpowiadać jedna technika niż druga. Ale pojęcia te nie są bynajmniej jednoznaczne. Ujęcie formy musi być do pewnego stopnia na obrazie ujednolicone, bo jeśli na jednym jego kawałku będziemy mieli formy zrobione np. z zakcentowaniem ich trójwymiarowości wypukłości i modelacji, na drugim znów płaską stylizację dekoracyjną, na trzecim abstrakcyjne byty kubistyczne, a na czwartym impresjonistyczne punkty, lub wężyki, z których będą zrobione poszczególne większe płaty kolorów, to jedność wrażenia zdaje się nieosiągalna. Tego rodzaju efektami operują tak znani surrealiści, posuwając do ostatnich granic te różnorodności ujęcia formy, które są wymagane dla oddania różnorodności materji w otaczającym nas świecie od lekkości charakterów obłoków, aż do materjalności naszych ciał i rzeczy.

Oczywiście pewne różnorodności ujęcia formy mogą istnieć w danym czysto-artystycznem dziele malarskiem, ale nie mogą one przekraczać pewnej granicy, poza którą następuje rozbicie konstrukcyjnej jedności całego obrazu. Objektywnej granicy takiej w tej materyi, jak wogóle w całości sfery sztuki nigdy oznaczyć się nie da. Powtarzam, że jest to właśnie niedocieczoną tajemnicą prawdziwych artystów w jaki sposób osiągali oni tę miarę jednolitości ujęcia formy, która była dla ich celów konieczna, a jednak nie była bezduszną unifikacyjną sztuczną stylizacją wszystkich kształtów np. w płynnych konturach, czy też jednakowem rozmywaniem wszystkich granic mas kompozycyjnych w miękką watę, lub też czysto-analitycznem serpentynizowaniem wszystkiego w plątaninę wężyków, które żywe, pełne potencyalnego dynamizmu np. na obrazach Van Gogha, zamieniły się w jakieś sterylizowane martwe bakterye na dziełach jego naśladowców. Dawniejsi mistrzowie, nie dalecy jeszcze od malarstwa jako pokrycia dekoracyjnego i konstrukcyjnego części architektury, osiągali unieszkodliwienie naturalizmu co do przedmiotów przez pewną płaskość ich przedstawienia. Odrodzenie realistycznej rzeźby greckiej wprowadziło imitację trzeciego wymiaru do malarstwa, które umiarkowane z początku i nierozbijające przez to całości, 14/ 18

doszło do zupełnego naturalizmu, tzw. „trompe l'oeil", w wieku dziewiętnastym, przyczem przypadkowości zewnętrznego świata jego akonstrukcyjności w małych wycinkach, w przeciwieństwie do naturalnej konstrukcyjności gór, mórz z ich falami, a także przedewszystkiem stworów żywych, stała się celem poszczególnych malarzy, których żadną miarą, mimo ich doskonałości w doborze ich celów i środków osiągnięć w stosunku do nie możemy nazwać artystami, we wprowadzonem tu znaczeniu pojęcia sztuki. W żadnym razie ujęcie formy nie może być zgóry ustanowione wymyślone i programowo przeprowadzane, bo wtedy styl wyradza się w manierę, prowadzącą (często) do skamienienia przedwczesnego naturalnego rozwoju artysty, co dziś często możemy obserwować na najnowszych tzw. kierunkach artystycznych, które polegają, w przeciwieństwie do stosunku dawnych mistrzów do ich uczniów, na tem, że całe tabuny słabszych indywidualności zdobywają swe pseudo-style naśladując indywidualności silniejsze. Szczególnie jaskrawym przykładem tego zjawiska był kubizm, wynaleziony właściwie przez Picassa, który udowodnił, że przy pewnem uabstrakcyjnieniu kształtów nawet pełna imitacja trzeciego wymiaru na płaszczyźnie nie musi prowadzić do rozbicia jedności kompozycyjnej obrazu, o ile oczywiście nie mamy do czynienia z foto-

graficznem odbiciem przedmiotów w ich 16 20
modelacji i oświetleniu, coby czyniło z obrazu
nie dzieło sztuki, a tylko przedstawienie jakie-
goś wycinka świata zewnętrznego. Ujęcie formy
polega przedewszystkiem poza pewną płaskością
obrazu w razie zewnętrznego podobieństwa jego form częściowych
do rzeczy i stworów, na sposobie tworzenia
się między sobą z tych form, na charakterze
ich granic i ich wewnętrznego wypełnie-
nia. Zależy więc od tego czy formy te są
twardo odgraniczone konturami, czy też
mają granice poszarpane, pierzaste lub miękkie,
czy formy te, obejmujące poszczególne płaszczyzny
kolorowe, wypełnione są kolorami na gładko,
jak np. u Gauguina w jego późniejszym
okresie, czy też tak jak u tegoż Gauguina,
kiedy był pod wpływem Pissarra, u innych
impresjonistów, składają się z różnokolorowych
drobniutkich plamek lub wężyków, jak u Moneta lub
Van Gogha, albo regularnych kwadratów
jak u impresjonistów późniejszych np. Seurata
i Van-Rysselberghe, z których pierwszy z Seignatem opracowali
zupełnie dokładne teoretyczne wzory
na składanie kolorów skombinowanych
z ich części składowych. Styl jednak danego
artysty nie może być wymyślony i wcielany
w życie przez gwałt. Musi on powstać w sposób
naturalny, jako wynik zmagania się jego
z naturą w celu zdobycia własnych środków
wyrazu — jedynie wtedy jest istotny i potęguje

jako specyficzne, ujęcie formy całości kom- 17
pozycji, która [rodzaj] również nie może być czemś wy-
uczonem [charakterystyczny dla danego artysty] według pewnych
przepisów, których jest zresztą bardzo
stosunkowo niewiele, jak np. zasada pow-
tarzania, ale nie czysto ornamentacyjnego,
zasada linji równoległych i przekątni.
Oba te elementy [zasadnicze] malarstwa, obok harmonji
względnie dysharmonji kolorów, mogą
powstać z pożytku w walce [artysty-] malarza z
odtworzeniem natury, która to walka jest
[początkowo] jedynym środkiem dla ich naturalnego
rozwoju, jakoteż sposobem do zdobycia
artystycznych środków wyrazu t.j. [umiejętności] rysunku
czyli koordynacji ręki z okiem i opano-
wania formy i możności technicznego
zrobienia takich kombinacji kolorów, jakie
artysta ma w swej wyobraźni w chwili pow-
stawania u niego kompozycji Czystej Formy,
jak nazwałem kombinację wymienionych
trzech elementów: konstrukcji, ujęcia formy
i harmonji kolorów, użytych dla swoistego
bezpośredniego działania formalnego, a
nie w celu spotęgowania lub interpretacji
indywidualnej wrażeń od natury.
Na temat kolorów nie da się wiele powiedzieć
poza teorją Ostwalda, która określa wszystkie
kombinacje: harmonje i dysharmonje według
ich matematycznych stosunków. Teorję tę znam

jedynie ze słyszenia. Sam próbowałem poklasyfikować w książce „Nowe formy w malarstwie” zasadnicze harmonje i dysharmonje, czyli harmonje perwersyjne jak je nazywam, tj. będące jako takie oddzielnie przykre, a mogące w danem miejscu danego odegrać rolę zasadniczą jako kontrast w stosunku do innych kombinacji, podobnie jak to się dzieje w muzyce. Opierałem się na stosunku kolorów dopełniających w tem i ich pochodnych, tj. takich par jak czerwony-zielony, fiolet-żółty, niebieski pomarańczowy, dających jako światła razem światło białe, ale klasyfikacja ta wobec ostwaldowskiej wydaje mi się obecnie prymitywna. Więcej tą sprawą nie zajmowałem się. Zaznaczę tylko, że o ile konstrukcja linjowa obrazu i stosunki walorów w jej obrębie, tj. stosunki jasnych i ciemnych plam w abstrakcji od kolorów są rzeczą podstawową, to jednak mogą zdarzyć się rzadsze okazy, w których samem tworzywem kompozycji mogą być pierwotnie nie linje i rozkład walorów, tylko stosunki kolorystyczne; tzn. że kompozycja powstaje przedewszystkiem jako wytrysk kolorów w wyobraźni twórcy i one są tem co konstruuje płaszczyznę w nierozerwalną całość, czyli używając wyrażenia Stefanji Zahorskiej same barwy są niejako „formotwórcze”, a nie zapełniają jakby wtórnie „płaszczyzn różniących się walorami” i stojących do siebie w stosunkach konstrukcji linjowych, kontrastowych, jak to jest np. u Gauguina i Picassa. Oczywiście mogą zdarzać się wypadki pośrednie i kto wie czy one właśnie nie są najciekawsze.

Wartości formotwórcze kolorów występuje
wtedy najlepiej najaw, o ile ogląda się dany 19
obraz w jednobarwnej reprodukcji; rzecz idealnie 23
skonstruowana jako całość kolorowa, traci
wtedy swój formalny sens i rozpada się w coś nierozgra-
nego, pozbawionego istotnej jedności, którą
posiadała w pełni swych kolorów.
Przykładami dzieł tego rodzaju są wyłącznie obrazy Ma-
tissea i Henryka Gottlieba. Do pewnego stopnia
można też to powiedzieć o Van Goghu, tylko
że w jego obrazach kolor nie jest kładziony
statycznie jak u dwóch poprzednich, mimo
pewnego impresjonizmu u Gottlieba, tylko
każda drobna plamka koloru ma swój wszystkowaty
dynamizm, czyli wartości rysunkowej i wartości
napięcia kierunkowego. O ile mi się zdaje
jest to jedyny wypadek tego rodzaju w
ciągu całego trwania malarstwa. U Sezanniego tego kreski łamane tętniące statyczne, są pozbawione napięć.
Widzimy, jak w historii malarstwa, podobnie
zresztą jak w historii innych sztuk, tylko
może nie zupełnie równomiernie
z malarstwem, rozwój idzie od form
prostych i zestawień barw normalnych, w kierunku
komplikacji kompozycji i harmonii perwer-
syjnych, i co połączone jest z odbieganiem
coraz większem od naturalnych kształtów
form częściowych, przy ich konstruktywnej defor-
macji lub niemożliwych z punktu widzenia
natury przecinaniu się tych form, wzbogacających
niesłychanie materii kompozycyjnie. Przecięcia
te wprowadzili pierwsi futuryści włoscy i Picasso.

Szukanie programowe niemal prostoty jest tylko szczytem perwersji, a nie naturalnym powrotem do dawnych dobrych czasów, w których ludzie naprawdę prości wewnętrznie wyrażali się najszczerzej w prostych harmonijnych kształtach i barwach i nie będąc realistami, jak włoscy prymitywiści, umieli stwarzać w wielkim stylu kompozycje bez deformacji konturowej, a tylko przez pewne spłaszczenie modelacji rzeczy i osób dookolnego świata, czyniące to, co wyraża się powiedzeniem „trzymania się obrazu na płaszczyźnie" i „nie wyłażenia" z niego oddzielnych przedmiotów na plan pierwszy. Ludzie dawni wolni od niezdrowego przyśpieszenia dzisiejszego życia, rozwijający się powoli pod szczęśliwym gniotem swych mistrzów, wskutek czego wypływały na wierzch tylko indywidualności najpotężniejsze, wyjątkowo zdrowi nerwowo i fizycznie, mimo pewnej nienormalności charakteryzującej częściowo wszystkie osobniki wyjątkowe, mogli tworzyć wielkie dzieła, powoli dojrzewające, bez użycia tych środków, do których przez charakter otoczenia i swoją psychikę wyniszczeni zmuszeni artyści dzisiejsi. Sztuka kończy się przed naszemi oczami, tylko każda w inny twórczy sposób. O tym końcu pisałem jeszcze przed wojną i do niedawna nikt mi nie chciał jeszcze wierzyć. Teraz stało się to chyba jasnem, dla wszystkich, z wyjątkiem

dla ludzi ślepych na pewne zjawiska, lub tych co chcą z szlachetnych często pobudek nie widzieć okrutnych praw, narzucanych nam przez fatalne stany rzeczy i wolą od nich swój optymizm na krótki dystans. Mnie się zdaje, że powinno nam chodzić tylko prawdę w przedstawieniu stanu rzeczy, bo tylko prawda uświadamiana w porę, może nas uchronić od zbytecznych złych skutków rzeczy nieuniknionych, które zajść muszą, choćbyśmy nie wiem jakie góry złud spiętrzyli, aby ich nie widzieć: To jest właśnie z końcem sztuki: Na skutek zaniku życiowej indywidualności ludzkiej w rozwoju społecznym, o czem pisałem jeszcze przed wojną, a wydrukowałem to (twierdzenie z dowodami) po raz pierwszy w r. 1919 w książce „Nowe formy w malarstwie", a o czem obecnie tak sugestywnie pisze Carrell w swojem dziele „Człowiek – istota nieznana", a dalej na tle zaniku (związanego z tym faktem) samej osobowości psychicznej, która jest źródłem wszelkiej twórczości, a w szczególności artystycznej, jako też w związku z potrzebą pośpiechu życiowego naszego istnienia, z przyśpieszeniem i ściśnięciem przez to zużyciem siły indywidualne każdego, sztuka, które jest bezpośrednim wyrazem tej osobowości, musiała zacząć się deformować i wykrzywiać w swym wyrazie, aby nareszcie pożyć

niszczeć zupełnie. Sama osobowość ludzka 22
26
jest słaba i mało zgodna sama
ze sobą, zmuszona do życia niezgodnego
z jej prawami rozwoju. A sfera polaryzująca
ją w twórczości, ta sfera uczuć, wyobrażeń
i myśli, w której istność ta mniej więcej
u wszystkich zasadniczo jednakowa, za-
łamuje się i indywidualizuje, aby następnie
objawić się w artystycznej konstrukcji, stała
się zbyt zawiła, sprzeczna i pokawałkowana,
aby módz być medjum odpowiedniem, umożliwiającem wytworzenie
form wielkich i spokojnych. Oczywiście jest to
uproszczony obrazek, bo jedność osobowości
twory z naszemi stanami psychicznemi
i ciałem jedność zupełną, a wyżej wymie-
nione czynniki są raczej momentami
niesamodzielnemi całości, w której wy-
szczególniamy pewne istności drogą ab-
strakcji, tworząc z nich t. zw. hypostazy, tj.
podnosząc je do rangi jakichś samodziel-
nych bytów. Tak się rzecz ma z pojęciem
ducha od ciała niezależnego, różnych jego
aktów, różnych naszych uczuć i tzw. władz
umysłu. Nieuświadomienie tego faktu
prowadzi często do nonsensów pojęciowych
zatruwających różne sfery, a przedewszystkiem
psychologji i fenomenologji i jest powodem
koncepcji deformujących rzeczywistość
wogóle jak np. psychofizyzmu, idealizmu)

a także w innych związkach materializmu i fizykalizmu, które nabierają wagi specjalnej (to ostatnie Kierunki) na tle tego, że niby reprezentują naukowy pogląd na świat, będąc same najdziwniej-szemi metafizykami swojego rodzaju. Do powyżej wymienionych elementów zjawiska upadku sztuki dochodzi jeszcze (zdeformowania i) problem artystycznych środków wyrazu. Środki te są wbrew pozorom ograniczo-ne. Niby mamy do rozporządzenia nieskoń-czoną ilość barw i możliwości kompozy-cyjnych. Ograniczoność sfery ujęcia formy rzuca się bardziej w oczy — dowodem tego są właśnie nasze tzw. „Kierunki", w których wielu artystów przyjmuje z braku możności (dojścia do) własnego, ujęcie formy narzucone im jako słabszym przez silniejszą indywi-dualność ~~twórczą~~ (danego) kierunku. W gruncie rzeczy środki te są ograniczone nie mniej niż w sferze muzyki, operującej wyraźnie dysparatywnemi (czyli rozdzielonemi) elementami. Ani artyści twórcy, ani widzowie, nie mogą przeżywać: jedni procesu twórczego, drudzy odbiorczego przy pomocy dzieł tworzonych i przypora-nych, zbyt do siebie podobnych. Zasadni-czem prawem sfery sztuki, jak w.(ogóle) i wielu wszystkich innych dziedzin, jest nie tyle postęp ile ciągła (w ścisłem znaczeniu tego słowa) zmiana form przy względnie jednakowej przed- (stałej) treści, tj. w tym wypadku wyrazu jedności

25

na tle tego, że niby reprezentuje naukowy pogląd na świat, tymczasem najdziwniej-

Do pewnego zaś innych elementów zja-wiska przypadku należy dodać jeszcze

problem antytetycznych środków wyrazu. Środki te są wtedy zazwyczaj ograniczo-ne. Nie mamy do rozporządzenia nieskoń-czonej ilości form i możliwości kompozy-cyjnych. Ograniczoność sfery wyobra-źni zależy od twórczej woli – dowodem tego są wtórne nawet "porównania", w których wiele autorów przyjmuje z bardzo znacznie

W granicach tego środki te są ograniczone, ale nie wol-no mi w sferze innych objawów wyraźnie dysharmonijnymi elementami. Ani antyte-tycznej, ani żadnej, nie mogą przyjmo-wać jakiejś pozycji twórczej, dowody odkrywcze-go pewnej dziś twórczych i przypomn-nych, aż do nich podobnych

naszych osobowości. Że sztuką jest tak z nią jak
z narkotykiem: wymagane są coraz silniejsze
dawki u producentów, jak i u odbiorców.
tylko że zarówno

tu
Artysta twórczy nie może siebie przeżywać w formach
dawnych, bo wtedy, o ile nie jest tylko wyznawcą
już wynalezionego kierunku, nie czuje po prostu że
tworzy coś naprawdę artystycznie żyje: musi wy-
tworzyć stale coś nowego: jest to prawo istotne
w rozwoju form artystycznych zarówno brane
filogenetycznie jak ontogenetycznie, czyli w rozwoju
gatunku osobników zwanych artystami, jak
samych artystycznych indywidualności. Sztuka
zahamować w swej zmienności
nie może się jak np. mogą się za-
trzymać na długie okresy w formie
wyłącznie
niezmie-
nionej kwoty religijnej i z jałowością swej naj-
głębszej istoty musi się skończyć przedtem, nim
skończy się
gatunek istot, który ją wytwarza, bo rozwój społecz-
początkowo
ny usankcjonowany religijnie, który leży u jej
podstawy, może trwać dłużej w swych końco-
wych ostatecznych fazach, niż te jego okresy,
właśnie
które są konieczne do wytworzenia się sztuki:
pierwotny komunistyczny
zaczyna rozwijać się wzrost
totemiczny klan wytwarza przez
instynktowo-
współzawodnictwa władców, którzy programowe
ci
go na wyższy poziom, rozpuszczając podnoszą
niejako
swej indywidualności
tego w całej społeczności. Potem przychodzi
okres wielkich państw o:
okres
ujarzmienia i wycho-
wania tej społeczności. A następnie kolejno
dochodzące do władzy warstwy społeczne prowa-
dzą proces demokratyzacji na różnych pozio-
minionych epok,
mach, udając często dawnych władców. Idealny
prawdziwych
ustrój społeczny ku któremu zdążamy, musi
się wytworzyć na korzyść społeczeństwa, a

nie twórczego indywiduum, które fizycznie zdegenerowane musi z czasem zaniknąć; na tle osłabienia swej osobowości wogóle. Za doskonałość społeczną, wśród której każdy będzie miał właściwe miejsce i usunięta zostanie wszelka krzywda na wielką skalę, zapłacić musimy upadkiem pewnych tworów, które są wynikiem zmierzenia się jednostki z tajemniczym światem dookolnym; bowiem niezależnie od niezwalczonej jego nieprzenikalności świat ten traci dla nas w społecznem udoskonaleniu charakter przerażającej bezpośrednio tajemnicy, który jest przyczyną powstania religji a następnie twórczości artystycznej i filozoficznej; proces nienasycenia formą i dojście do absolutnej ontologji ogólnej, czyli opisu całości świata w jego najściślejszych prawach musi się skończyć upadkiem sztuki i pewnego rodzaju samobójstwem filozofji w jej idealnym systemie, w którym pogodzą się idealizm i realizm. Ograniczoność środków działania jest tak niemal istotnem prawem sfery sztuki, jak prawo ciążenia, czy struktura przestrzeni w zależności rozłożenia mas, w obrazie fizykalnym świata. Musi ona doprowadzić do zupełnego wyczerpania wszystkich możliwości, do powtarzania dawnych stylów, do wymuszonej prostoty, na tle prawa ograniczoności rządzącego wszechwładnie w istnieniu. Dalej zaś, jak wygnany z fizyki obserwator, mści się na niej wprowadzony niemal do jej pozornie ściśle objektywnych równań, tak samo ujarzmiony jako wykładnik napięć kierunkowych przedmiot powraca

w Grecji jako taki. Grecka kultura ze swoim realizmem w rzeźbie, demokratycznemi ustrojami i filozofją, to najistotniejszy poza demokracją choćby tak niedoskonałą, jej zasługą jest zupełnie specjalnym w stosunku do innych wielkich kultur wypadkiem w tej skali. Odrodzenie włoskie wprowadza znów realizm – tym razem i w rzeźbie i w malarstwie na wielką skalę. Ostatni wykwit realizmu – surrealizm, pokazuje świat różnorodnie zdeformowany i skarykaturowany, na samym końcu ostatniego podrygu malarstwa formalnego, które zaczęło się jako zdrowa reakcja przeciw impresjonizmowi. Kto rozumie istotność praw rządzących Istnieniem wogóle i jego pewnemi przejawami nie będzie uważał wyżej wspomnianego poglądu za chwilowy wybryk destruktywnego pesymizmu na tle wnioskowań z małych wycinków zbyt pospiesznych historji, tylko za spojrzenie prawdzie w oczy. W ten sposób wiele rzeczy jest jeszcze do odwrócenia choćby nad samą już przepaścią, w której główny nurt twórczości artystycznej stoczyć się musi. Mamy tu na myśli teatr, szczególniej nasz, który kona również, ale w jakiś dziwnie nienaturalny i ohydny sposób, nie przeżywszy swojej ostatniej przedśmiertnej drgawki w sposób istotny na wyżynie czystej Formy, choćby dość dalekiej od logiki dzisiejszego życia. Ten koniec teatru możnaby (według mnie) jeszcze odwrócić, gdyby ktoś chciał się poważnie tem zająć. 9/VII 1938.

9475

S. I. Witkiewicz

3 O znaczeniu filozofii dla krytyki

Rękop. autograf F.K. 1 – F.K. 14 całość

O znaczeniu filozofii dla krytyki

1 FK - 14 FK (urwane)

S. I. Witkiewicz

O znaczeniu filozofji dla krytyki

Mam uczucie głębokiego współczucia i żałuję serdecznie tych, którzy z powodu nieświadomości, braku czasu, złudnego lub wmówionego, braku odpowiedniego kierownictwa i pobudzenia w odpowiedniej chwili życia, nie zajmowali się nigdy filozofją. Wyrażałem to dawniej w sposób nieco przesadny, dając do zrozumienia że nie uważam osobników takich za ludzi. Dziś w każdym razie uważam ich za wysoce pokrzywdzonych, odstawionych okrutnie od źródła najgłębszego zadowolenia, jakie człowiek poza zadowoleniem twórczem i zadowoleniem z twórczości wszelakiego rodzaju, doznać może. Są to nieszczęsne kaleki, pełzające po tym „padole" ze złożonemi lub będącemi w zaniku, wskutek nieużywania, skrzydłami, tem tragiczniejsi, że mogący w każdej chwili latać, a nielatający: nazwałbym ich „antymetafizycznemi pełzakami". Metafizyka, wyraz powstały z pomyłki, z nazwy nieistotnej pewnych księgi Arystotelesa, przez jednych wynoszony jako symbol czegoś najszczytniejszego, przez innych bezczeszczony jako synonim poprostu nieodpowiedzialnej bzdury wykoślawionych umysłów, ma swoje przypadkowo trafne istotne znaczenie, oznaczające wszystko to, czego nam fizyka i ogólny pogląd z niej płynący, czyli fizykalizm, dać nie może. Ale dziś obok ważnych i godnych walki wydarzeń. Trzy-

mających się fizykalizmu (jako ostatniej deski ratunku) mimo kryzysu wewnętrznego fizyki, który zwiastuje całkowitą zmianę jej ogólnego znaczenia, mamy całą masę antyfilozoficznie nastrojonych fałszywych proroków niby-ścisłości i trzeźwości, którzy pod maską niby-naukowości, chcą pozbawić ludzi zwykłych jedynej istotnej, wśród pospolitości życia, pociechy, nie posiadającej cech narkotyku i teorji ad hoc w celach pocieszenia sprepa-rowanej i podciąć fantazję umysłów twórczych, dążących do niepozytywnego choćby określenia granic Tajemnicy Istnienia. Skoro tajemnica nie ma w tym kontekście żadnego mistycznego brzmienia i wyraża tylko niemożność poda-nia definicji dla wszystkich pojęć danego systemu i konieczność przyjęcia pojęć (niedefinjowalnych) pierwotnych. Jakie pojęcia za pierwotne przyjąć musimy i jakie twierdzenia za nieudowadnialne musimy założyć jest pierwszem pytaniem filozofji czyli metafizyki, albo, jakbym ją, unikając zbezczeszczonych terminów, nazwał: nauki o Bycie, czyli Ontologji Ogólnej. Czyż nie jest najbardziej wartościową zdobyczą każde-go indywiduum, a dalej klasy, lub w idealnej granicy całego społeczeństwa, posiadanie włas-nego światopoglądu i to takiego, który ponad chwilowemi poglądami praktycznemi danej grupy, jest poglądem istotnie prawdziwym, to jest odzwierciedlającym adekwatnie, czyli dorównanym sposobem, rzeczywiste właściwości danego stanu rzeczy, w wypadku ontologji – całego Istnienia, wziętego, nie jak w fizykalizmie, w jednym swoim wycinku, tylko jako całości, zawierającej

prócz fizykalnych elementów także niespo- 3 FK 33
nadzalne do nich stwory żywe, czujące siebie
od środka w swych ~~stanach~~ przeżyciach, a nawet myślące, czyli
używające znaków, posiadających znaczenia,
a dalej zgrupowania tych stworów, w narody
i społeczeństwa, (niektórych z) tworzących jednostki wyższego rzędu,
wykwitłe na tle zsumowywania się statystycznych
działań w pewne uporządkowane, już poza
pierwotnym porządkiem gatunków, istności,
przeczyce pozornie na małych wycinkach tej rzeczy-
dnie, że świat jest jedynie i jedynie rojowiskiem należących ze-
sobą gatunków Istności Poszczególnych, czyli istot żywych.
Najdokładniejszych podstawach opierają się wiły
odwieczne i absolutne prawa naszego społecznego bytu
dowodzi tylko stwierdzenie ~~ekscesu~~ jednego biologa, który
obliczył, że gdyby jeden sam jakiś gatunek
bakteryi, nie należąc z innemi, mógł się swo-
bodnie rozwijać, ziemia pokrytaby się warstwą
tych stworzeń na 60 km. grubą w ciągu 2 ty-
godni.
Nie każdy człowiek jest predysponowany do
wytwarzania odrębnego światopoglądu - tyleby
ich nieskończoności i żaden z nich nie byłby prawdziwy.
Panuj wszędzie w ciągu całej historyi dążymy
do jednego światopoglądu, to jeden tylko jest
możliwy prawdziwy; dążymy poprzez walki
jednostek i grup, wysuwających swoje świato-
poglądy osobnicze i zbiorowe, w innej prawd
tymczasowych, prawdziwych, cząstkowych, w
których jednakże cząstki Prawdy Absolutnej są
zawarte i jako wynik walk tych powstają.

Podobnie jak wśród walk religijnych, ekonomicznych, narodowych i klasowych idzie 4
ludzkość ku jakiejś formie bytu, któryby dawała możność maksimum użycia się jednostki ograniczonej przez maksimum dobrobytu ogólnego, tak samo przez eliminację poglądów niedoktrynowanych, zdążamy do jakiegoś jedynego światopoglądu, w którym pozornie sprzeczne elementy Bytu, znalazłyby swoje właściwe miejsce, z chwilą kiedy im usunięcie sztuczne w imię jednolitości aktualnego danego poglądu, mogło iść w parze tylko ze zdeformowaniem rzeczywistości w imię zgóry powziętej i fałszywej idei upraszczającej. Narazie jesteśmy w pełni walki w obu dziedzinach: światopoglądowej i społecznej. Ale dziś też właśnie w obu ich zarysowują się odległe, pozornie niezniszczalne spełnienia niedościgłych ideałów jednostki i zgodzenia ich na mocy kompromisu, tylko na podstawie możliwości osiągniętych prawd. Jeśli komuś nie jest dana możność szczęście wytwarzania, zgodnego choćby częściowo z rzeczywistością, światopoglądu, musi przyłączyć się do wyznawców jakiegoś już istniejącego, przyczem ewentualnie może on dany światopogląd udoskonalić, a w każdym razie zaś walczyć, powodując jego eliminację, lub zwycięstwo. Karygodną jest tylko obojętność, rezygnacja z jakichkolwiek wyższych zdobyczy myślowych i poprzestawanie na małych kontyngencjach i prawdkach poglądu codziennego dnia. FK

W ten sposób stwarza się bierna, niemal nieżywa masa społeczna [czyli szara miazga], która nie może służyć nawet jako materjał twórczy dla wielkich przetwarzaczy historji, o ile tacy się w danym narodzie znajdą. Stają oni wtedy bezsadnie [z rozpaczy] nad lepką, miękką i wstrętną materją, z której mieli wykuwać jakieś posągowe kształty. Czyż jest coś bardziej tragicznego jak taki twórca dziejów? [illegible]

Wyobraźcie sobie [jako trzeba] genjalnego rzeźbiarza [niedorosły z braku materjału] w więzieniu, który [jako materjał] ma tylko resztki niedojedzonego chleba, zamiast olbrzymich bloków marmuru, czy porfiru. Historja nasza obfituje [niestety] w tego rodzaju postacie. A czyż [jedynym] powodem tych zjawisk nie jest czasem, prócz demokracji szlacheckiej i prywaty, warcholstwa i puszenia się ponad swą wartość, brak rozwoju intelektualnego i płynący zeń brak określonych światopoglądów u [illegible] [kierujących] wszystkich obywateli, a nawet u szczytów społeczeństwa, u tak zwanej [jego] elity duchowej. Antyintelektualizm jest plagą naszych czasów porojennych — to widać jasno we wszystkich sferach działalności, ale szczególniej może odbija się to w naszej krytyce, która powinna być mózgiem i sumieniem kultury, a stała się [przeważnie] terenem osobistych, nieideowych walk o miejsce przy żłóbku, a krytycy do pewnego stopnia jej funkcji literatura spadła do poziomu zwykłego bawidła dla najniższych kulturalnie i umysłowo

warstw społeczeństwa, będąc produkowanymi 6
przez całe tabuny podlizujących się tym Fk
warstwom byznesmanów, ale nie artystów 36
i twórców w dawnem znaczeniu. Głodny
ale nieustępliwy, w wytartym ubranku chodzący
ale nie (za to) lizus (obdarty) literat przestał być modnym.
Jego miejsce zajął wytworny zewnętrznie, a
wewnętrznie (duchowo) śmierdzący dandys, opływający
w powodzenie (sztuczne), za cenę zupełnej pustki wew-
nętrznej i nieuczciwej, obliczonej na upadek
publiczności, ~~[illegible]~~ wytwórczości. Byłby idea-
łem dobrze odżywiony i ubrany literat, ale
gdyby ten stan osiągalny był, bez kompromisu,
gdyby faktycznie publiczność była na tyle
kulturalna, aby mogła wyżywić na tle swych
wysokich wymagań ~~[illegible]~~ bezkompromisowego twórcę
najwyższych wartości (w literaturze). Tak niestety nie jest, a
przyczyną tego jest intelektualny upadek
tak ogółu społeczeństwa, jak i (niestety) twórców, a nade-
wszystko krytyki. Jakie są teraz środki pod-
niesienia się z tego intelektualnego upadku,
otrząśnięcie z odrętwienia ospałych (społecznego mózgowia) ganglionów
i ożywienia zatęchłych w codziennym [illegible] (zaduchu) ~~środku~~ mózgowych półkul (twórców i odbiorców). Twierdzę, że głównym
takim środkiem może być zaznajomienie się
z filozoficzną problematyką istnienia i na-
[illegible] chociaży z głównemi sposobami wybrnięcia
z niej, z najogólniejszemi typami możli-
wych rozwiązań, których forma, jako też i przynęty
System prawdy absolutnej, zdają się tkwić w
samej strukturze aktualnego Bytu.

Żadne czytanki historyczne, bjologiczne, fizykalne
ani socjologiczne, podające gotowe rezultaty badań
a nie samą ich problematykę, nie są w stanie tak
pobudzić do samodzielnego myślenia – a o to
właśnie głównie chodzi – jak prymitywne choćby
z początku rozważania filozoficzne. A jest tak
dlatego, że filozofja nie jest nigdy gotowa, przynajmniej
za naszych czasów, że wieloraki jej przedmiot, to jest
Istnienie w całości, zawiera od wieków tę samą
problematykę, z którą w różny sposób, zależnie
od akcentowania tej lub owej strony istnienia,
starają się dać sobie radę, różnie, według pewnych
typów, które implikuje sama struktura Istnienia,
nastawione w stosunku do tych problemów umysły,
a każdy z nich, w tej walce z całością zagadnienia,
w tem rzuceniu się całym sobą duchowym
o jedną i tę samą od wieków Zagadkę Bytu, przy-
nosi z tej karkołomnej wyprawy część Prawdy, która
wchodzi do ogólnego skarbca filozoficznej wiedzy.
Nawet błędy wielkich myślicieli są cenne, bo zazna-
czają beznadziejnie (kuszące całością i estetyką)
pozorną rozwiązań drogi.
Najbardziej prymitywny umysł, najmniej wykształ-
conego człowieka zmusza stanięcie wobec filo-
zoficznych zagadnień do samodzielnej (myślowej) postawy,
ponieważ istotą filozofji są dotąd nierozwiązane za-
ne problemy najogólniejsze, podczas gdy czytanki
w innych dziedzinach zawsze implikują
jakieś częściowe zagadnienie wraz z jego czę-
ściowem rozwiązaniem, które dany autor
narzuca odbiorcy z pewnym autorytetem; odpo-
wiedź inną może znaleźć jedynie inny
specjalista (w danym zakresie), ale nie laik. [illegible] Zatem [illegible]

8 Fk 38

W poszczególnych naukach będziemy mieli zawsze do czynienia z różnemi problemami danej dziedziny, a rzadko z jej tematem najogólniejszym, który już przez to samo będzie niejako poza nią wykraczał, dążąc ku centrum wszystkich zagadnień, ku Ontologji Ogólnej. Każda bowiem nauka operuje pewnym systemem zamkniętym swoich pojęć pierwotnych, których już w obrębie swego systemu nie bada, bo nie ma nawet odpowiednich środków. Przy najogólniejszych w danej sferze problemach następuje zawsze przekroczenie tej sfery, przyczem ogólna problematyka poszczególnych nauk konwergują zawsze ku ośrodkom, skupiającemi je wszystkie pod jednym kątem widzenia: stosunku psychologji do bijologji i fizyki; dalej stosunku tych dwóch ostatnich nauk do siebie, a dalej stosunku psychologji do logiki, które to stosunki stanowią główny węzeł zagadnień ontologicznych. Tak więc przedmiotem Ontologji nie jest już Byt sam jako taki, jako raczej stosunek tych koniecznych poglądów nań i nauk, które jego struktura istotna implikuje. Strukturą tą będzie to, że zawsze mamy do czynienia z jednem żywem, cielesnem, czującem się od środka indywiduum, samem dla siebie istniejącem, i ze światem zjawisk istniejącym dla tego indywiduum, poza tem, że zawiera on w sobie podobne żywe stwory z ich światami zjawiskowemi, składającemi się na wspólny im czasowo-przestrzenny, intersubjektywny świat, w którym jako tło dla żywych stworów wyróżnia się materja martwa, będąca przedmiotem fizyki, chcącej z elementów tej martwej materji sprowadzić wszystko inne i w jej terminach wyrazić i opisać:

nauce o Bycie ogólnie

Oto w błyskawicznym skrócie podana najogólniejsza filozoficzna problematyka. Jeżeli się przyjrzymy zagadnieniom niesłychanie zróżnicowanym w tym pozornie prostym schemacie: ja i świat poza mną: (inne) żywe stwory i materja martwa. Jeżeli możliwym rozwiązaniom głównych zarysowuje się od solipsyzmu – doktryny biorącej pod uwagę jedną tylko jaźń naprawdę istniejącą, poprzez idealizm uznający jawnie tylko same bezcielesne (jakby) za realne, a resztę świata za majak dla nich tylko istniejący, do różnych form realizmu: od monadyzmu cielesnego aż do materjalizmu fizykalnego, (to jest) od doktryny uznającej tylko żywe stwory i twierdzącej, że tzw. materję martwą można (nawet) statystyki z nich ukonstytuować, do teorji sprowadzającej wszystko do zderzeń ciał (działań i) innych stosunków rozciągłości martwych, a stany psychiczne i jaźnie, traktującej jako jakieś nieistotne (t.zw.) „epifenomeny”, właściwie nie istniejące naprawdę zjawiska wtórne. Laik doznaje wrażenia, a utwierdzają go w tym przekonaniu różne gatunki antymetafizycznych „sceptyciarzy”, że świat nie da się opisać jednolicie, że tylko nauki ścisłe coś o nim naprawdę mówią, a cała historja filozofji to tylko nieodpowiedzialne ględzenia (zupełnie do tego) nieuprawnionych indywiduów, o istocie (bytu) o której nic (naprawdę) pewnego powiedzieć się nie da. (T.zw.) Zapominają oni o znaczeniu filozofji dla tychże nauk ścisłych w ciągu historji, a nadewszystko o tem, że przedmiot jej da się bardzo ściśle określić, a w pozornie chaotycznych rozwiązaniach można bardzo łatwo zaprowadzić porządek i podzielić je na szereg określonych typów, zależnie od

Kładzenia akcentu na tę lub ową stronę jedynej w swoim rodzaju dwoistej struktury Istnienia, zawartej w formule: ja cielesny i świat dla mnie, przy założeniu wielości takichże samych cielesnych jaźni w całem Istnieniu i materji martwej ten świat składającej. Ponieważ problem filozoficzny jest ten sam od wieków dla wszystkich filozofów, więc po ogólnem zorjentowaniu się historycznem każdy może wybrać jako przedmiot swych studjów na początek jednego autora, z tem przeświadczeniem, że czytając go pozna problematykę ogólną wspólną wszystkim i jedną próbę rozwiązania, którą według swego nastawienia może przyjąć lub odrzucić. 10 Fk. 40

Widzimy, że poza ogólnością postawienia samej kwestji światopoglądu, nic nie jest w stanie pobudzić do samodzielnego jego tworzenia, lub wżywania się w czyjś już gotowy i ewentualnego ulepszania go, jak filozofja, będąca źródłem wszystkich poszczególnych zagadnień i nauk, jako nauka o świecie najogólniejsza, a z powodu wielorakości tematu, w przeciwieństwie do nauk poszczególnych, operujących ściśle określonemi, jednolitemi tematycznie dziedzinami, dopuszczająca szeroką problematykę ogólną i początkową wielość rozwiązań, których szerokość w miarę historji zespala się do jednego jedynego systemu prawdy absolutnej, zgodnego w swem realistycznem nastawieniu z realizmem poglądu życiowego, poglądu codziennego dnia, w którym żyjemy. Żyjemy w świecie rzeczywistym, a nie w „intersubjektywnym majaku" i na tem też idealizm jakikolwiek filozoficzny musi być przezwyciężony ostatecznie.

Jeśli nie ma określonego światopoglądu człowiek zwykły, człowiek życia praktycznego w danej zacieśnionej dziedzinie, to jeszcze pół biedy. Traci on nieskończone skarby leżące w promieniu jego wyciągniętej ręki, ale nie przyczynia tem tak wielkiej szkody społecznej, jakkolwiek wielkie umysły wyrastają i kształtują się tylko w odpowiednio kulturalnych środowiskach i największy geniusz w otoczeniu samych durniów i nieuków zamrzeć w niedorozwinięciu też musi. Ale wprost zbrodniczą jest rzeczą jeśli światopoglądu pozbawieni są ludzie, stojący na jakichkolwiek, społecznych czy naukowych stanowiskach kierowniczych, lub też jeśli dla braku odpowiednich podstaw i wskutek braku bezinteresownego przemyślenia odnośnych problemów wytworzyli sobie oni poglądy częściowe, nie oparte o słuszne tj. adekwatne z rzeczywistością idee ogólne, w które wtłaczając rzeczywistość tę, muszą ją fałszować; krzywdząc całe masy osobników, które też przecie i chciałyby trochę pożyć: raz tylko na całą wieczność wychynęły z Nicości. Z tego faktu jednorazowości egzystencji i jej bezcenności z tego punktu widzenia za mało sobie sprawy zdają ludzie kierujący czasem losami narodów w imię zhypostazowanych fikcyj chwilowych koniunktur.

Jedną z najważniejszych funkcyj społecznych tego, co nazywamy kulturą, a co jest zorganizowaną sumą dóbr duchowych i materyalnych przetworzonych danego czasu, jest krytyka literacka. W literaturze objawia się bezpośrednio w pewnym wyciągu, przepuszczonym przez różne charaktery pojęciowości istota stanu danego społeczeństwa w danej chwili i odwrotnie tak spreparowany wyciąg zastrzyki-

wany dalej wielości indywiduów stwarza w 12 42
nich pewne reakcje i fermenty, formuje przyszłości FK
na tle tego, co w danym utworze literackim
posiadało cechy napięcia przyszłościowego,
tendencję nie tylko opisu danego wycinka teraź-
niejszości, ale rzutu twórczego w możliwości
indywidualne czy ustrojowe dotąd jeszcze nie realizowane.
Wynik tego procedem wszechogólna jego wartość zależy
nie tylko od wartości poszczególnych twórców, którzy
choćby do połowy są wynikami podłoża na którem
jako jakby jakieś nowotwory powstają, ale i od
wartości samego podłoża. Literatura wyrasta-
jąc na danym kompleksie zjawisk przetwarza
go w pewnym stopniu mimowoli – jest to
jej funkcja drugorzędna, niejako mimowolna
nawet kiedy świadoma, w wypadku literatury
tendencyjnej, świadomie uważającej się za środek
propagowania danej idei. Jedną z najważniejszych
funkcji krytyki, poza analizą czysto-artystyczną,
której ona nigdy prawie zresztą nie spełnia, jest
to samouświadomienie się w niej literatury,
twórcze w niej odbicie, podanie tej literatury
ideowej esencji i utorowanie w społeczeństwie
drogi dla tego co w niej jest naprawdę wielkie
i przyszłościowe, co ma wartość dla całej ludzkości
a nie dla danej klasy, lub danego wycinka tej
ziemi. Do tego zaś aby krytyka spełniała tę funkcję
konieczny jest określony światopogląd poszcze-
gólnych krytyków: niech będzie jaki chce, byle
określony właśnie = z walki określonych poglądów wynu-
rzy się napewno ten, który będzie przyszłościowo
wartościowy – dowodem tego twierdzenia, nie-

13 FK

Koniecznie w obrębie samego problemu krytyki, jest pewien chyba niezaprzeczony postęp ludzkości, który jednak, wbrew złudzeniom ludzi XIX-to wiecznych, nie może być zdaje się nigdy nieograniczony: Sztuka wyczerpuje wszystkie środki działania, których ilość, jak ilość kombinacji danych elementów nie może być nieskończona; naukę ogranicza otaczająca wokół nas nieskończoność tak w małości jak w wielkości; filozofię czeka samobójcza śmierć w doskonałym systemie, ograniczonym absolutną Tajemnicą; rozwój społeczny zaczyna pewną równowagę między dobrobytem ogólnym, a swobodą jednostki, która wskazuje zresztą na pewnym stopniu konieczną mechanizację i zanik indywidualności twórczej. Nic nie zyskuje się bez zapłaty, i za doskonałość społeczną też czemuś zapłacić trzeba, a mianowicie swobodą i twórczością, które same zresztą na tle zaniku indywidualności spontanicznego w różnych sferach dążą niejako do pewnego samoograniczenia się. Możliwe, że w niedługim czasie tak sztuka i literatura jak i krytyka czysto formalnej staną się zbyteczne. ~~[illegible]~~ Od sztuki niczego wymagać: robi biedaczka co może, ale robi też już bokami w ostatnich przedśmiertnych drgawkach; literatura ma jeszcze wolną przestrzeń przed sobą i trochę zadań, życiowych raczej niż artystycznych, do spełnienia, i pomóc jej może krytyka: Tej ostatniej mogłoby nie być ostatecznie wcale, szczególniej w obecnej jej postaci: jeśli jest, niechże będzie najdoskonalsza jaka być może, a może być nią pod warunkiem, że

jej przedstawiciele byli wiedzieć co i z jakich 1k/ Fk 41
punktów widzenia ściśle określonych krytykują.
Pierwsze żądanie wydaje się wprost przesadą.
Jeszcze można przypuścić, że krytyk nie wie dobrze
z jakiego punktu widzenia (jak to mówią) daną rzecz gani
lub chwali, ale co tak propaguje, to już chyba
wiedzieć musi. Nieprawda: często zdarza się
i pierwszy wypadek, a nawet prawie zawsze
jest on z drugim do pewnego stopnia związany.
Posiadanie własnej teorji uważa się za szkodliwe
doktrynerstwo: wszystko, co wymaga dla swego stworze-
nia lub zrozumienia intelektualnego wysiłku
i co może być najprawdziwszą teorją, bez której
niema rozumowego ujęcia zjawisk i intelektu-
alnego postępu, piętnuje się bezmyślnie przy-
krem słówkiem „doktryna", którego dźwięk sam
ma coś z korka, klajstru i (jakiejś) zatwardzenia ~~stolca~~ wziętych
razem w przedziwnej onomatopeicznej syntezie.
Otóż jeśli ktoś nie wie jak, to nie wie często i co. Pozba-
wiony określonego punktu widzenia: filozoficz-
nego, estetycznego czy społecznego krytyk,
częstokroć znalazłszy przed sobą jakiś przedmiot
do krytyki nie wie dobrze czy ma do czynienia z
dziełem sztuki czystej, czy z utworem literacko-filo-
zoficznym, czy literacko- (dobrego) społecznym, czy też z
prostem (i pozbawionem jeszcze talentu) przedstawieniem danego wycinka życia
bez żadnych pretensji, prócz do trochy uznania u
najpośledniejszej gawiedzi i jakiego takiego honorarjum
— powinno się często nazywać dyshonorarjum-
niema. Mnie osobiście spotykało to często, że
sztuki me, które jakie były to były, ale nie

9475

S. I. Witkiewicz

4) O artystycznym teatrze

maszynopis s. 21-24 = w aneksie s. 91-84 brak końca

(1938)
Druk: „Zdrój" R. I nr 1 s. 75-84

i 2/ gdyby działy pierwsze nie załaziły nieprawnie na odpowiednie drugie, co powoduje pomięszanie nazw, kryterjów odróżniania jednych od drugich, bałagan krytyczny połączony z bezmyślną frazeologją niedouczonych indywiduów, walczących z niemożnością znalezienia odpowiedniego symbolizmu dla zawiłych stanów rzeczy na dwoistych terenach t.j. implikujących dwa zasadnicze elementy, pomięszane w poszczególnych wypadkach w różnych proporcjach. Poza całą czcią dla uogólnień, ujęć szerokich różnorodnych treści pod jednym kątem widzenia i sprowadzeń terminologji danych sfer do terminologji innych, co jest istotą naukowego opisu świata, musimy uważać na to, że w pewnych wypadkach nie chodzi o banalne uogólnienia i np. zamazywanie różnic sztuki i nie-sztuki, sztuki i życia, filozofji i religji, prawdy i konwencji i tym podobnych par istności, tylko raczej o pojęciowe ujęcie w odpowiednim systemie subtelnych różnic, zachodzących między danemi sferami zjawisk. Trzeba uważać, aby uogólnienia nie stały się poza pewną granicą truizmami lub banałami i przyczynami sfałszowania stanów rzeczy przy przejściu potem do wypadków bardziej zróżniczkowanych. Tak to potem rodzą się aforyzmy, że sztuka życiem, a życie sztuką, z czego nie wiele o istocie tych dwóch istności dowiedzieć się można. Ale unika się przez to t.zw. doktrynerstwa - niestety za chęcią tą kryje się często antyintelektualizm i wybitnie nasz teorjowstręt, który tak wiele szkody przynosi umysłowości polskiej i czyni życie dla pewnych ludzi niezmiernie utrudnionem. Mógłby sobie istnieć w każdem mieście teatr realistyczny czy idejowy, o dowolnym chwilowo aktualnym kierunku. Tam napawaliby się skondensowanem życiem w skomprymowanych pigułkach ludzie nie mający

go jeszcze dość w przebiegu codziennych dni. Tam mogliby zwykli ludzie poprzez dzikie wrzaski i gruchania rwących przed niemi na sztuki swe kiszki zwykłych kabotynów i genjuszy realizmu - bo są i tacy - przeżywać aż do stopnia wewnętrznego wycia i zamierania z przejęcia się, bóle, troski, radości i rozkosze życiowe, co ze sztuką ma tyle wspólnego, co każda inna prymitywna funkcja bijologiczna. Możliwe, że jest to dla pewnych osobników potrzebą konieczną taką, jak: oddychanie, mycie się /oby,oby/, trawienie, praca czy spacer. Tak samo może być społecznie korzystnem propagowanie przy pomocy teatru pewnych ideji, stawianie i rozstrzyganie problemów społecznych,narodowych, czy wogóle życiowych.Ale po co to mięszać ze sztuką i robić z rzeczy niewspółmiernych jedną bryndzę, by następnie mówić o niej niechlujnym językiem, o niezdefinjowanych pojęciach podstawowych, pojęciach - mgławicach, pojęciach-potworach i pojęciach poprostu bzdurnych z powodu swego nieodpowiedniego użycia w danym kontekście. Obok teatrów "życiowych", jak je możnaby nazwać, mogłyby istnieć choćby w niektórych większych miastach, o bardziej zróżnicowanej publiczności, teatry czysto artystyczne /tylko broń Boże nie t.zw."eksperymentalne"/ bo to jest rzecz najgorsza/, w którychby ludzie, mający dość życia jako takiego - złego czy dobrego - to obojętne - mogli przeżywać w wymiarach teatralnych to, co dają i inne "sztuki" w swych formalnych, a nie realistycznych odmianach - tu mówię słowo "sztuka" w cudzysłowie, traktując je jako pojęcie zbyt szerokie i nieokreślone, w przeciwieństwie do znaczenia, które ja mu nadałem w postaci Czystej Formy. Ostatecznie możnaby to potraktować jako kwestję terminologiczną i nazywać tamte realistyczne działy sztuką, a te,

które ja jako sztukę z ogólnej sumy wytwórczości pendzlowo-dłutowo-nutowo-piórowej wydzieliłem, Czystą Formą. Byłaby to kwestja umowy. Chodzi tylko o to, aby pod jednem pojęciem nie figurowały rzeczy posiadające wspólności nieistotne, a istotne różnice, aby nie robić np.klasyfikacji tego rodzaju, żeby do podługowatych t.zw.przedmiotów nie zaliczać scyzoryków, szczupaków, lasek, smug meteorycznych, chudych wysokich panów i warkoczy, a do okrągłych: głów, planet, jabłek i kul bilardowych, bo z takim podziałem poznawczo nie daleko zajedziemy. Przecież mogą być nietylko arcydzieła realizmu, ale i ostatnie knoty w Czystej Formie - nikt temu nie przeczy. Ale kryterja oceny w obu wypadkach są zupełnie różne. Są ludzie niemuzykalni np.którzy wrażeń artystycznych doznają tylko od malarstwa i architektury; naodwrót: mogą być tacy, którzy metafizyczne, w odróżnieniu od czysto-życiowych, wstrząsy mogą przeżyć tylko poprzez czysto muzycznie rozumianą muzykę. Zwracam uwagę na ten ostatni problem, bo całe tabuny ludzi, należących do t.zw.przezemnie "klanu wyjącego psa" pojmuje muzykę tylko jako środek przeżywania bebechowych wstrząsów ciała; niczem nie różnią się oni od wymienionego stworzenia przy wspomnianej funkcji. Tym jest wszystko jedno czy słyszą pijanego górala grającego na harmonji, czy sonatę Szymanowskiego. Chodzi o mniej lub więcej zorganizowany hałas, działający czysto uczuciowo, w znaczeniu życiowem. Są osobniki mogące np.tylko wejść w wymiar Czystej Formy poprzez teatr - twierdzę, że jest ich więcej, niż to nam się wydaje; tylko są oni zatłamszeni - dlaczego oni mają być tego pozbawieni, cierpiąc ciągły niedosyt lub wchłaniając nieodpowiedni pokarm duchowy. Tak jakby kogoś potrzebującego poważnej muzyki taszczono gwałtem na dancing. Sam znałem takich, nie

licząc mnie samego i wiem napewno, że istnieją. Zaroiłyby się specjalną publicznością artystyczne teatry, gdyby powstały. Wogóle zróżnicowanie teatru u nas jest konieczne, o ile nie ma on skisnąć.do reszty we własnym sosie i mieć w stosunku do innych sztuk, umierających godnie na suchoty, koniec wielce niesławny, połączony z gniciem na żywo.

Wystąpiłem poprzednio ogólnikowo przeciw ideji teatru eksperymentalnego; zaraz wytłumaczę czemu. Sama nazwa wskazuje na zrucenie odpowiedzialności twórców za wytwór. Powstaje coś na marginesie, na próbę właśnie, bez pełnego rzucenia się na albo albo w nieznane, bez ambicji stworzenia ostatecznego wyniku, za któryby się brało pełną odpowiedzialność. Sztuka i eksperyment są to dwie niewspółmierne istności. W sztuce nie można probować - musi się tworzyć, będąc, że tak powiem, zapiętym na ostatni guzik. Może wyjść knot mimo wszelkich wysiłków, ale ten wysiłek musi być wykonany do ostatka. Wtedy tylko można dokonać czegoś istotnego. Ale u nas zakłada się obok t.zw.poważnego t.j.realistycznego lub dającego t.zw. wielki repertuar teatru, przyczem ten ostatni idzie przeważnie w mylnej interpretacji, bez rozróżnienia w jego obrębie sztuki i nie-sztuki - otóż zakłada się taką jakąś niepoważną teaterbudę, w której nieuświadomieni co do istoty sztuki wogóle, a teatralnej w szczególności reżyserzy probują na chybił trafił jakichś dziwności 3-go stopnia, jakichś niesamowitości, dzikich strachów, potwornostek wszelakiego rodzaju, lub systemów wywracania wszystkiego na wywrót, jako szczytu przerafinowania i perwersji. Przerażona takim stanem rzeczy prawdziwie artystycznie czująca publiczność zniechęca się do takiej instytucji i chodzi dalej z rozpaczą przez przyzwy-